



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2010

Alchemie der Farben. Tizian porträtiert seinen Farbenhändler Alvise 'dai colori' dalla Scala

Weddigen, Tristan ; Weber, Gregor J M

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-46017>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Weddigen, Tristan; Weber, Gregor J M (2010). Alchemie der Farben. Tizian porträtiert seinen Farbenhändler Alvise 'dai colori' dalla Scala. In: Henning, Andreas; Ohlhoff, Günter. Tizian. Die Dame in Weiss. Dresden: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 46-59.



Alchemie der Farben: Tizian porträtiert seinen Farbenhändler Alvise »dai colori« dalla Scala

Die imposante Erscheinung eines bärtigen Mannes im reifen Alter baut sich vor uns auf, er blickt aus dem Bild leicht auf uns herab (Abb. 1; Kat. 3). Der Porträtierte trägt über einem weißen Hemd und einem blauen Seidenkleid jene lange Toga (*vesta*) aus schwarzem Samt, welche ihn als venezianischen Bürger (*cittadino*) der frühen Neuzeit erkenntlich macht. Die rechte Hand hat er an eine Stola (*beco*) gelegt, die er, wie es sich ziemte, über die linke Schulter geschlagen hat. Der breite Ärmel (*doggolina*) des auf einem Möbel angelehnten Armes zeigt das Innenfutter (*zendado*) aus schwarzer Seide, das man in Venedig während der warmen Jahreszeit trug.¹ Er hält zudem einen dunkelgrünen Palmwedel, der sich über die Schulter hinweg von der warmgrauen Wand abhebt.

Links öffnet sich ein gerahmtes, schmal angeschnittenes Fenster, das einen Ausblick in eine Landschaft bietet, die wie ein prismatischer Lichtspalt farbig aufleuchtet. Mit breitem Pinsel und trockener Farbe aufgetragen reichen hier dem Maler wenige Mittel, um die Suggestion einer ephemeren Abendstimmung einzufangen. Dunkelbraune Bäume überragen den tiefen, dunstigen Horizont und stehen wie Schattenrisse vor den gelben, ockerfarbenen Wolken, die von den letzten Sonnenstrahlen gestreift aufglühen. Weiter oben vermischen sich rosige Reflexe, tiefes Blau und schwarzgraue Wolken. Eine abnehmende Mondsichel schimmert auf. Auf dem Fenstersims liegt ein vergoldeter Kasten, der durch Kompartimente unterteilt ist, in denen zehn verschiedenfarbige Pulver gehäuft sind. Ein löffelartiger und zweiseitiger Metallspatel liegt quer über dem Kästchen und ragt in die frei gemalte Landschaft hinein. Darunter, verschattet, eine gemalte Inschrift.

Die Komposition wird durch die hellgelben Partien des Himmels, die aufleuchtenden Hände und das hieratische Antlitz des kahlhäuptigen Mannes bestimmt. Plastisch tritt der Kopf hervor, der sich links hell vor dunklem Grund und rechts verschattet vor aufgehellter Fläche abzeichnet. Die statische Ordnung wird rhythmisch aufgebrochen und erhält eine Lebendig-

keit, die durch die Farbigkeit der Landschaft und des Inkarnats gesteigert wird. Die plastische Präsenz des Dargestellten bündelt sich in seinem fixierenden Blick, wodurch sich ein Wechselspiel von unmittelbarer Affizierung des Betrachters und dessen ästhetischer Erfahrung einstellt. Es handelt sich um ein meisterhaft aus Farbmaterie gestaltetes Bildnis.

Pietro Aretino, Dichter und Märtyrer der Moral?

Das Männerbildnis, dessen alte Zuschreibung an Tizian unbestritten bleibt, wird erstmals in den Addenda eines 1747 begonnenen Inventars unter jenen Werken aufgeführt, welche der damalige italienische Galerieinspektor Pietro Maria Guarienti und andere Agenten 1748/49 in Venedig und Bologna für die Dresdener Kunstsammlungen Augusts III. erworben hatten.² Diese zahlreichen Neuankäufe wurden zu meist in der Inneren Galerie der königlich-kurfürstlichen Gemäldesammlung am Jüdenhof provisorisch aufgehängt oder in der noch einzurichtenden Äußeren Galerie zwischengelagert.

Kurz darauf dokumentierte denn auch das nachfolgende Inventar Guarientis, dass das Gemälde 1750 einen jener Pilaster der Inneren Galerie bekrönte, auf welchen Neuanschaffungen sowie die zweite Garnitur platziert waren (Abb. 2). Guarienti behauptete in seinem *catalogo* der ausgestellten Werke, dass jenes Porträt den Literaten Pietro Aretino darstelle und aus dem Besitz der adligen venezianischen Familie Marcello stamme.³ Dementsprechend positionierte Guarienti diese Neuerwerbung auf dem Pilaster: Dem Bildnis des berühmten Poly- und Pornografen Aretino gesellte er das fast gleich große, luxuriöse Bildnis einer Venezianerin, das Giovanni Antonio Fasolo zugeschrieben wurde und ebenso aus venezianisch-adligem Besitz stammen sollte, als angemessene weibliche Begleitung bei [Kat. 10]; zwischen das Paar schob er zudem Willem Drosts Merkur Argus mit Erzählungen einschläfernd wie einen Kommentar auf die rhetorische Potenz des Dichters.⁴

Abb. 1
Tizian, »Bildnis des Farbenhändlers
Alvise dalla Scala«,
1561/62, Staatliche Kunstsammlungen
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister



Welcher Familienzweig der *casa* Marcello gemeint war, lässt sich schwer eruieren, da Guarientis Provenienzangabe singulär bleibt und dem Herrn, der mit Aretino nur die Halbglatze gemein hat, vielleicht nur ein solider Stammbaum angedichtet werden sollte. Freilich könnte es sich um jene Familie gehandelt haben, deren Sammlung der Kunstkennner Marcantonio Michiel im Jahre 1525 besichtigte: Im Hause des Diplomaten Girolamo Marcello bei San Tomà befand sich eine wichtige Gemäldesammlung, die auch ein Bildnis von Girolamos Bruder Cristoforo, dem Erzbischof von Korfu, aus der Hand Tizians vorzuweisen hatte.⁵ Dass das vorliegende Bildnis desselben Malers ein späteres Mitglied der Familie Marcello verewigen könnte, ist gleichwohl unwahrscheinlich, hätten doch die Nachfahren damit ein ansehnliches Bilddokument ihrer adligen Herkunft aus der Hand gegeben.

Von 1754 bis 1771 hing das Männerbildnis dann an einem anderen, wichtigeren Pilaster der Inneren Galerie, und zwar gegenüber von Veroneses »Madonna der Familie Cuccina« und Raffaels jüngst angekaufter »Sixtinischer Madonna«.⁶ In den ersten zwei publizierten Dresdener Galeriekatalogen von 1765 und 1771 wurde das Gemälde weiterhin als »Porträt des Petrus Aretinus mit bloßem Kopfe und Stutzbarte, schwarz gekleidet, und mit einem Palmenzweig in der Hand« beschrieben.⁷ Das Bildnis dürfte übrigens in einem Konkurrenzverhältnis zu jenem angeblichen Porträt Aretinos von Tizian gestanden haben, welches der in die preußischen Dienste übergelaufene, ehemalige Dresdener Galerieinspektor Matthias Oesterreich 1764 in Sanssouci inventarisierte, wo es die italienische Wand der königlichen Gemäldegalerie schmückte und 1766 als Kupferstich reproduziert wurde.⁸

Wie das *Neue Sach- und Ortsverzeichnis* von 1817 zeigt, erhielt Tizians Dresdener Männerbildnis am Anfang des 19. Jahrhunderts noch mehr Aufmerksamkeit.⁹ Nicht nur wurde zum ersten Mal die Signatur und das Entstehungsjahr »MDLXI«, sondern auch die aufgemalte Inschrift »Inm. Petrus Aretinus, aetatis sua XXXXVI« erwähnt, die die damalige Identifikation des Porträtierten begründete. Da Aretin 1556 gestorben war, konnte das Bildnis des Sechsendvierzigjährigen 1561, wenn überhaupt, nur *in memoriam* (»Inm.«), das heißt *post mortem*, entstanden sein.

Wie der Wandablauf des Verzeichnisses von 1826 (Abb. 3) und die einzige bekannte Innenraumansicht der Dresdener Galerie (Abb. 4) bekunden, präsentierte sich Tizians Herrenbildnis bis etwa 1830 auf Augenhöhe der Besucher und in der Raumflucht des Westflügels der Inneren Galerie.¹⁰ Zusammen mit

Abb. 2
Digitale Rekonstruktion
der Hängung von Tizians Bildnis
»Bildnis des Farbenhändlers Alvise
dalla Scala«
in der Inneren Galerie der Dresdener
Gemäldegalerie 1750 (Visualisierung
mit Gallery Creator)



Abb. 3
Digitale Rekonstruktion
der Hängung von Tizians Bildnis
»Bildnis des Farbenhändlers Alvise
dalla Scala«
in der Inneren Galerie der Dresdener
Gemäldegalerie 1825 (Visualisierung
mit Gallery Creator)

Tizians »Dame in Weiß«, dem damals ihm zugeschriebenen »Mädchen mit Vase« (Kat. 4), Fasolos nun als Maria de' Medici identifizierten Dame (Kat. 10), einem Dogenporträt Leandro Bassanos (Kat. 11) und vor allem Veroneses Männerbildnis, das als Konterfei des Kunstkenners Daniele Barbaro galt (Kat. 7), reihte sich Tizians »Aretino« in eine prominente Gruppe von weltlichen, venezianischen, stifterähnlichen Assistenzfiguren ein, die einen gesellschaftlichen Kontext von Auftraggebern, Freunden und Geliebten des Cadoriners evozierten.¹¹ Als ob sie dem Triumph des römischen, inkarnierten *disegno* über den venezianischen *colore* bezeugten, schienen sich

diese Bildnisse Raffaels »Sixtinischer Madonna« zuzuwenden, die auf Grund ihrer klassizistischen Rezeption und frühromantischen Verehrung zu einem Hauptwerk der Galerie aufgerückt und entsprechend prominent, in unmittelbarer Nachbarschaft zu den großen, synkretistischen Werken Annibale Carraccis sowie zu Correggios beliebter »Maria Magdalena«, gehängt worden war.¹²

Im Zuge der kunstgeschichtlichen Reorganisation der Inneren Galerie 1831/32 nach den Kriterien der Chronologie und Kunstgeografie wurde Tizians »Aretino« schließlich weitgehend aus diesem pseudo-ikonologischen Präsentationszusammenhang heraus-



Abb. 4
Unbekannt
Ansicht der Inneren Galerie
der Dresdener Gemäldegalerie, 1830,
 Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
 Kupferstich-Kabinett

gelöst und zusammen mit seinem Gegenstück, Veroneses »Barbaro«, in das Zimmer der Venezianer gehängt.¹³

Bereits 1856, im Jahr nach der Einweihung der neuen Sempgalerie, kamen Bedenken an der traditionellen Identifikation des Dargestellten auf, was als ein Symptom dafür gesehen werden kann, dass sich die Gemäldegalerie von der fürstlichen, repräsentativen Sammlung zu einem öffentlichen Museum als einem Ort der kunstwissenschaftlichen Debatte wandelte. Während Martin Bernhard Lindau und Julius Hübner in ihren Galerieführern lediglich ein Fragezeichen hinter das Bildnis des »zügellosten Dichters« anfügten, hielt Johann Gottlob von Quandt Tizians Bildnis für »das Merkwürdigste«: Es sei anderen Porträts Aretinos unähnlich, die christliche Siegespalme »kein passendes Attribut, weder für den lasciven Dichter, noch für den gefürchteten Satyriker«, und die Inschrift wohl gefälscht.¹⁴ Trotz dieser deutlichen Zweifel hielt Wilhelm Schäfer 1860 an der traditionellen Identifikation fest, indem er auf ältere druckgrafische Reproduktionen verwies, obwohl sie

ganz andere Porträts Aretinos wiedergeben. Den Palmenzweig interpretierte er gar als eine Selbstinszenierung des sittenlosen Schriftstellers als Verfolgter und Märtyrer der Moralisten.¹⁵

Ein unbekannter Apotheker oder der Maler Antonio Palma?

Erst 1877 wiesen Joseph Archer Crowe und Giovanni Battista Cavalcaselle die traditionelle Identifikation der Dargestellten mit Aretino auf Grund der physiognomischen Unähnlichkeit endlich zurück. Sie berichteten zudem von einer jüngeren Reinigung, die die zweite und dritte Zeile der Inschrift auf dem Gemälde, wie bereits von Quandt vermutete, als eine Fälschung entlarvt hatte und die nach 1867, wohl gerade auf Grund der aufgetauchten Zweifel an der Identität des Dargestellten, unternommen worden war.¹⁶ Unter dieser Aufschrift sei eine ältere, aber auf Grund farblicher und grafologischer Unterschiede ebenfalls nicht als original anzusehende zum Vorschein gekommen:

MDLXI
ANNO .. I. APR.. A. NATVS
ÆTATIS SVAE XLVI
TITIANVS PICTOR ET
ÆQVES CÆSARIS.

»Die ursprüngliche Schönheit des Bildes hat namentlich zu dem Versuche gereizt, die dargestellte Persönlichkeit zu benamen«, heißt es bei Crowe und Cavalcaselle euphemistisch, war doch spätestens Guarienti, Maler, Restaurator, Händler und Kurator in einer Person, einer nachträglichen schriftlichen Aufwertung eines porträtierten Unbekannten auf den Leim gegangen, wenn er sie nicht gar selbst verfasst hatte.¹⁷ Ähnlich war es einem ehemals Giorgione, heute Paris Bordone zugeschriebenen Männerbildnis der Dresdener Gemäldegalerie ergangen, dessen Beschriftung den Dargestellten als Aretino ausgab.¹⁸ Aus der neu hervorgetretenen Inschrift ließ sich zudem ableiten, dass der Dargestellte 1515 geboren worden war, was wiederum dem Geburtsjahr Aretinos widersprach.¹⁹

Während noch Crowe und Cavalcaselle die Büchse und den Spatel im Mittelgrund nicht weiter einzuordnen wussten, notierte Giovanni Morelli 1880 hingegen: »Hinter dem Manne sieht man auf dem Gesims eines Fensters eine Farbenschachtel«. ²⁰ Karl Tscheuschner verwehrte sich jedoch 1901 gegen die offenbar seitdem bestehende Vermutung, es handle sich um Malerwerkzeuge und daher um das Bildnis eines Künstlers. Zu Recht wies er darauf hin, dass der löffelförmige Spatel nicht wie ein moderner flacher Spachtel zum Auftragen von Farben auf den Malgrund dienen könne, sondern Pulverspateln von Apothekern gleiche.²¹

Auch der »Pulverkasten« verweise vielmehr auf den Mediziner- und Apothekerberuf des unbekannten Porträtierten.²² Rechteckige und runde Medizinischachteln oder Gewürzdosen mit Vertiefungen und Deckel sowie löffelartige Spatel sind tatsächlich aus der frühen Neuzeit bekannt.²³ Die Schachteln dienten vor allem als Schaudosen, mit denen die Gewürzhändler und Drogisten bei ihren Kunden für Speereien und Medizin warben. Sie finden sich daher als Attribut der beiden heiligen Ärzte Kosmas und Damian.²⁴ So erkennt man etwa in einer *Assunta* der Tintoretto-Werkstatt aus den 1570er Jahren in der venezianischen Kirche von San Polo eine Schachtel mit Spatel als Heiligenattribut, die derjenigen in Tizians Herrenbildnis entspricht.²⁵

Als Erste vermeinten Crowe und Cavalcaselle, die Spuren einer weggeputzten, alten Übermalung zu bemerken, die den später eingefügten Palmwedel erklären würde: »Um den Kopf, nur noch ungenau unter dem übermalten Grunde vorschimmernd, sieht man die Linie eines runden Nimbus.«²⁶ Die Verwandlung weltlicher Bildnisse in Heiligenporträts konnte nicht nur auf Grund der frühneuzeitlichen Praxis des sakralen Identifikationsporträts, sondern auch wegen jener Übermalungen, welche auf dem Kunstmarkt manchmal vorgenommen wurden, um unbekannte Porträtierte zu Heiligen aufzuwerten, durchaus wahrscheinlich erscheinen.²⁷ So verfügte die Dresdener Gemäldegalerie damals selbst über ein Parmigianino zugeschriebenes Bildnis eines jungen Mannes, der mit Heiligenschein, Palme und Steinen im Nachhinein als heiliger Stephanus ausstaffiert worden war.²⁸

Weil Tscheuschner anlässlich einer Untersuchung des Gemäldes im Restaurierungsatelier der Dresdener Galerie die Spuren einer Aureole zu bestätigen können glaubte, deutete er das Gemälde als das Bildnis eines Mediziners oder Apothekers, »der sich als Heiliger seines Berufes von Tizian portraituren ließ«, also als Kosmas oder Damian.²⁹ Kunsttechnologische Untersuchungen von 1967 schließen jedoch aus, dass ein Heiligenschein weggeputzt worden sei.³⁰ Es dürfte sich vielmehr um Spuren intensiverer, eigenhändiger Malarbeit am Haupt des Porträtierten handeln, um das herum der Rest des Bildes mit schnelleren Pinselstrichen entstand.

Tscheuschners These stieß 1905 auf Widerstand, als Herbert Cook argumentierte, dass der Palmwedel, der auf Italienisch *palma* heisst, in der Hand des Herrn zusammen mit der »paint box« auf den Familiennamen und den Beruf des wenig bekannten Malers Antonio Palma, des Neffen Jacopos *il Vecchio* und Vaters des *Giovane*, anspielen müsse, dessen Geburtsdatum in das Jahr 1515 fallen dürfe.³¹ Seitdem sich Karl Woermann 1908 in seinem offiziellen Galerieverzeichnis dieser Identifikation angeschlossen hat, gilt das Gemälde bis heute als ein Bildnis Palmas.³² In der neueren Literatur wird dem Namen allerdings manchmal ein Fragezeichen hinzugefügt, ist doch kein gesichertes Vergleichsportrait oder Geburtsdatum Palmas vorhanden.³³ Die irrtümliche Identifikation des Dresdener Männerbildnisses mit Palma hat umgekehrt zur Folge, dass dessen Geburtsdatum heute fälschlich um 1515 angesetzt wird.³⁴

**Alvise dalla Scala,
Dekan der Scuola Grande di San Rocco**

Die 1994 zusammen mit Christoph Schölzel unternommene infrarotreflektografische Untersuchung von Tizians Herrenbildnis hat folgende Inschrift (Abb. 5) zu Tage gebracht:

M·D·LXI·
ANNO . SVÍ . VARDÍANATVS
ÆTATÍS . SUÆ . XLVI.

TITÍANVS PÍCTOR ET
ÆQVES CÆSARIS.

Damit ist erstmals ein entscheidender Hinweis auf das 1561 bekleidete Amt des Dargestellten gegeben: »Vardianatus« ist als die venezianische Übersetzung des italienischen *guardianato*, als jene Amtsbezeichnung des Aufsehers (*vardian/guardiano*) zu verstehen, welche die höchsten Ämter der sechs großen Laienbruderschaften, der Scuole Grandi, der Lagunenstadt meint.

Aus der Kombination der archivarisch dokumentierten Namen der *guardiani* und *degani* (Dekane) der frühen 1560er Jahre mit den ikonografischen Attributen des Porträtierten ergibt sich, dass der Palmwedel, als Symbol des Sieges (*vittoria*), auf den Vornamen Viktor und damit auf Vettor (Vittorio) Garbignan, verweisen könnte, der 1561 *guardian grande*, also der höchste Amtsträger der Scuola Grande di San Marco gewesen war. Doch lässt sich die Farben- oder Medizinschachtel nicht auf seinen Beruf, denjenigen des *doctor advocatus*, also des Juristen, beziehen, wie Gabriele Köster ermittelt hat, und ein *guardian grande* hätte auch nicht auf sein Privileg des karmesinroten Gewandes verzichten wollen.³⁵ Erwähnt sei auch, dass der besagte Antonio Palma 1561 zwar Mitglied der Scuola Grande di San Marco war, dort jedoch kein Amt bekleidete.³⁶

Wie sich hingegen der Liste der *confratelli di governo* der Scuola Grande di San Rocco entnehmen lässt, findet sich unter den zwei *degani di mezz'anno*, den Dekanen des Vorstands, die im Herbst 1561 auf ein Jahr gewählt wurden, Alvise (Luigi) dalla Scala (auch de la und Scalla) mit dem sprechenden Beinamen »dai colori« (der Farben).³⁷ Das Amt des *degano di mezz'anno* war zwar eine Stufe tiefer angesetzt als dasjenige der vier vom *guardian grande* angeführten *capi* des Vorstands (*banca*), doch höher als das des Beirats (*zonta*) sowie der Syndizi (*sindaci*) und Ver-

walter (*masseri*).³⁸ 1563, '65 und '69 war Alvise in *zonta*, das heißt Adjunkt, doch erklomm er daraufhin nicht die nächsten Amtsstufen des Vikars (*vicario*) oder gar des *guardian grande*. 1572 folgte ihm sein Neffe Domenego (Domenico) »dai colori« und 1573 der andere, Anzolo (Angelo) dalla Scala, beide als *degani*. Die Amtsbezeichnung »vardianatus« müsste in diesem Fall als ein Oberbegriff verstanden werden, unter den auch das Vorstandsamt des *degano* fiel. Das durch Benjamin Paul aufgefundene Testament von Alvise, Sohn des Domenico, wurde am 15. September 1581 verfasst und erwähnt seine Neffen, die Brüder Anzolo und Domenico Gradignan dalla Scala, sowie seine Frau Margherita. Doch bestätigt das Dokument nicht das Geburtsdatum Alvises, der vermutlich zwischen 1587 und 1589 starb und daher wohl in den 1510er Jahren geboren wurde.³⁹

Der Palmzweig verweist vermutlich nicht auf den Namenpatron Alvises, den heiligen Ludwig von Toulouse, da dieser kein Martyrium erlitt, sondern er bezeichnet eher Alvises Ehrenamt: Am 19. Februar 1574 (1573 *more veneto*) erließ der *guardian grande* der Scuola Grande di San Rocco, Marco Balbiani, der 1562 *degano* gewesen war, den Beschluss, am Palmsonntag den jeweils zuletzt ausgeschiedenen *guardiani* und *vicarii* einen Palmwedel von der Scuola Grande zukommen zu lassen, um sie zu ehren und um öffentlich an ihre vorbildlichen Leistungen für die Bruderschaft zu erinnern.⁴⁰ Sollte die vorösterliche Vergabe des Palmwedels schon vor diesem Erlass etablierte Praxis gewesen und auch auf die *degani* angewendet worden sein, wäre das Bildnis Alvise dalla Scala 1561/62 als Erinnerung an sein Amt des *degano di mezz'anno* bestellt worden.⁴¹

Alvise »dai colori«, Tizians Farbenhändler

Wie Roland Krischel und Louisa C. Matthew jüngst dargestellt haben, war Venedig seit dem Mittelalter das europäische Zentrum des Farbenhandels und der Pigmentherstellung, überhaupt der chemischen und pharmazeutischen Industrie. In Venedig bildete sich daher innerhalb der Apothekerkunft (*spezieri/speziali*) seit 1500 eine eigene Berufsgattung der Farbenverkäufer (*vendecolori/vendicolori*), also der Lieferanten für Künstlerbedarf heraus.⁴² Die spezialisierten Farbenhändler, von denen nach Krischel für das Cinquecento etwa zwei Dutzend bekannt sind, lassen sich, wie Alvise dalla Scala und seine Neffen, am Namenszusatz »dai colori« erkennen. Die *speziali* gehörten generell zu den wohlhabenden und gebildeten Bürgern (*cittadini*), die sich mangels Zugang zum Maggior Consiglio an den Scuole Grandi poli-



Abb. 5
Detail aus:
Tizian, »Bildnis des Farbenhändlers
Alvise dalla Scala«

tisch und karitativ engagierten, wo sie auch ihre soziale und wirtschaftliche Vernetzung betrieben.⁴³ Unter den Scuole Grandi war jene von San Rocco die mächtigste. Ein Farbenhändler wie Alvise dalla Scala war demnach betucht und kultiviert genug, um sich von Tizian porträtieren zu lassen.

Vor allem legt die Schaubüchse nahe, den Dargestellten als den venezianischen *vendicatori* Alvise dalla Scala zu identifizieren: Sie diene zur Präsentation kleiner Pigmentproben, jedoch nicht zur Aufbewahrung der Farben, die in viel größeren Mengen gelagert und gehandelt wurden; umgekehrt verarbeiteten und bewahrten Künstler Pigmente nicht in Farbkästen, wie sie erst mit der modernen Pleinairmalerei entstanden, sondern in unterschiedlichsten offen und geschlossenen Behältnissen. Anlass des Auftrags an Tizian für das commemorative Bildnis war daher wohl Alvises Wahl zum *degano di mezz'anno* der Scuola Grande di San Rocco im Herbst 1561, dies eine Tradition, die auch unter venezianischen Staatsbeamten wie den *camerlenghi* verbreitet war.⁴⁴ Die Jahresangabe »MDLXI« auf dem Gemälde bezieht sich daher auf die Amtszeit Alvises und nicht auf die Vollendung des Porträts, die jedoch kurz danach zu datieren sein dürfte, vermutlich nach Ostern 1562.

Schwarze Kleidung, wie sie Alvise hier trägt, war für die venezianischen *cittadini* nicht nur eine Konvention, sondern auch ein Beweis für ihren Wohlstand, waren doch schwarze Stoffe teuer und an den Höfen beliebt, wie etwa Baldassare Castiglione bezeugt.⁴⁵ Venedig zählte zu den wichtigsten Produktionsstätten für schwarze Seide, und die venezianische Seidenzunft (*Arte della Seta*) wehrte sich gegen Importe.⁴⁶ Durch seine Kleidung präsentiert Alvise daher auch stolz ein einheimisches Luxusprodukt, dessen Hersteller in der Scuola Grande di San Rocco überproportional vertreten waren und für dessen Färbung die *speciali* und die *vendicatori*, zu denen Alvise gehörte, die nötigen Mittel lieferten.⁴⁷

Für Alvise lag es nahe, sich an Tizian zu wenden, weil der Maler schon früh Mitglied der Scuola Grande di San Rocco geworden war, 1552 in der *zonta* saß, sich ab 1553 bei der Scuola um Kunstaufträge bemühte und noch im Mai 1561 an einer Sitzung des Kapitels teilnahm.⁴⁸ Auch Künstler profitierten wirtschaftlich von der Vernetzung, die im Kontext der Laienbruderschaften möglich war, und nicht zuletzt auch von den großen Dekorationsaufträgen der Scuole. Weil Tintoretto, Tizians Rivale und ab 1565 Mitglied der Rochusbruderschaft, 1559 solche Aufträge der Scuola erhielt und später zudem mehrere

wichtige Ämter übernahm, dürfte das Bildnis Alvise dalla Scala als Ausdruck jener Konkurrenzsituation zu verstehen sein, die sich um 1560 zuspitzte, da beide Maler um die Unterstützung wichtiger Mitglieder der Scuola Grande di San Rocco buhlten. Der über siebzigjährige Tizian suchte in jenen unglücklichen Jahren vermutlich auch nach sicheren, lokalen Einkommensquellen: Sein Bruder Francesco und sein Freund Aretino waren jüngst verstorben, sein Sohn Orazio war verwundet worden, und Karl V. hatte nach seinem Hinscheiden viele offene Rechnungen hinterlassen, um deren Begleichung sich Tizian bei Philipp II. bemühte.

Doch waren die Beziehungen zwischen Tizian und Alvise noch enger. Als Philipp II., König von Spanien, ab 1561 in Venedig hochwertige Pigmente für die Dekoration des Escorial beschaffen ließ, betraute er Tizian, der offenbar für ihre Qualität zu bürgen wusste, mit der Erwerbung und Begutachtung der Materialien. Es ist durchaus möglich, dass Tizians Bildnis in eine Zeit intensiver Geschäftsbeziehungen mit dem Farbenhändler Alvise fiel, beauftragte doch der spanische Botschafter in Venedig 1572, Tizians zweiten Sohn Orazio Vecellio damit, bei »Luis de la Scala«, also bei Alvise »dai colori«, Farben für 157 Goldscudi zu beschaffen, eine Aufgabe, die später Jacopo Tintoretto zufiel.⁴⁹

Daraus lässt sich schließen, dass Alvise dalla Scala vermutlich der angesehenste Farbenhändler Venedigs war und bereits 1561 in engem Geschäftskontakt mit Tizian und dessen Werkstatt stand und vielleicht auch schon damals den spanischen Hof sowie höchstwahrscheinlich Tizian selbst mit Farben belieferte. So betrachtet erscheint Tizians Signatur nicht nur als Hinweis auf eine Geschäftsbeziehung zwischen dem Maler (*pictor*) und dem porträtierten Händler sowie auf die 1533 erfolgte kaiserliche Adellung des Künstlers (*eques caesaris*), der die Erhebung Alvises zum Amtadel entspricht, sondern auch auf ihren gemeinsamen Auftraggeber und Kunden, den spanischen Hof, an den sie Pigmente und Gemälde lieferten.

Dauerhafte Farbe, ephemere Natur

Als Berufsattribut des *vendicatori* steht auf dem Fensterrahmen also ein Schaukasten mit Proben verschiedener Pigmente für den Maler. Die Platzierung des Kästchens vor der offen gemalten Landschaft, in die der Spatel hineinragt, erweckt den Eindruck, als ob die Vedute ein Gemälde sei, dessen Farben aus dem Farbenkasten entnommen wurden, zumal es dieselben sind. Obwohl es sich nur um einen schma-

len Ausschnitt handelt, ziehen die Buntheit und Lebendigkeit der Naturdarstellung die Aufmerksamkeit auf sich (Abb. 6).

Spätestens seit Aretinos berühmtem, 1546 publiziertem Brief an Tizian vom Mai 1544 gilt dieser als der eigentliche Maler der Natur.⁵⁰ Der Dichter beschreibt darin, wie er an der Fensterbrüstung gelehnt auf den Canal Grande blickte und wie ihm der von Gott geschaffene, in verschiedenen Farben leuchtende Abendhimmel wie von Tizians göttlichem Pinsel gemalt erschienen sei. Im Unterschied zu einem Gemälde Tizians vergehe jedoch bald die Erscheinung der Natur.

Allegorisch gedeutet mag das flüchtige, abendliche Naturschauspiel im Dresdener Gemälde als Motiv der *vanitas* aller irdischen Dinge zu verstehen sein, die durch den unsterblichen Ruhm tugendhafter Taten besiegt wird, den Alvise durch sein Ehrenamt erlangte und der ihn porträtwürdig machte. In ästhetischer Hinsicht lädt hingegen Aretinos Pseudoekphrasis der durch das Fenster betrachteten Stadtvedute, die er als ein Werk Tizians imaginiert, dazu ein, die durch den Fensterrahmen ausgeschnittene Landschaft als ein Staffeleibild wahrzunehmen, das aus jenen Einzelfarben gemischt ist, die im Kasten säuberlich getrennt vorliegen.⁵¹

Aretinos Panegyrik folgend besiegt Tizian die gottgeschaffene Natur mit seiner Kunst, weil er dem ephemeren Moment des Sonnenuntergangs, ja der sublunaren Welt bildhafte Dauer zu geben vermag. Diese Fähigkeit, dem Endlichen relative Unsterblichkeit zu verleihen, gilt denn auch in der frühneuzeitlichen Kunsttheorie als eine der spezifischen Leistungen der Porträtmalerei, die die bildliche Präsenz des sterblichen und stets alternden Menschen einfängt und über Zeiten und Räume hinweg fortträgt.⁵² Die Verewigung des Ephemereren, das scheinbar flinke, augenblickliche Festhalten des unmerklich rasch dahinsterbenden Tages, rechtfertigt jene umstrittene *prestezza*, mit der Tizians Malweise charakterisiert wurde und die sich in diesem stimmungsvollen, mit unterschiedlichen Pinselstärken flüssig gemalten Landschaftsausschnitt manifestiert.⁵³

Von der *diligenza* im Gesicht des Dargestellten über die mittlere Präzision in dessen Händen und Attributen bis hin zur *sprezzatura* der Landschaft führt Tizian verschiedene Malweisen und Ausführungsgrade, sozusagen Nah- und Fernsicht, im selben Bildraum zusammen.⁵⁴ Mittels dieser Imitation der visuellen Wahrnehmung legt er nicht nur einen Aufmerksamkeitsfokus auf das Wichtigste, nämlich auf das zurückblickende Bildnis, sondern er sugge-



Abb. 6
Detail aus:
Tizian, »Bildnis des Farbenhändlers
Alvise dalla Scala«

Abb. 7
Detail aus:
Tizian, »Bildnis des Farbenhändlers
Alvise dalla Scala«

riert damit auch vor der Folie der bewegten und mit *brevità* gemalten Natur, dass dem Gesicht und dem Geist des Porträtierten besondere Stille, Gravität und Dauer zukomme. Die Lebendigkeit des porträtierten Menschen ist eine geistige und ewige, diejenige der Natur eine körperliche und ephemere.⁵⁵

Farbmagie und Verlebendigung

Für Tizian hatte Giorgio Vasari in der ersten Ausgabe der *Viten* bekanntlich nur wenige Worte übrig, doch attestierte er ihm die besondere Fähigkeit, seinen Figuren Leben einzuhauchen.⁵⁶ Den Farben wurde in der Kunstliteratur die Macht der scheinbaren Verlebendigung zugeschrieben und der Technik der Ölmalerei eine neue *vivacità* der Bilder.⁵⁷ Die Malerei sei Nachahmung der Natur, schreibt Lodovico Dolce in seinem Malereidialog *L'Aretino* von 1557, und der *colorito* sei so mächtig, dass die genaue *imitazione* der Eigenschaften des Sichtbaren die Gemälde wie lebendig erscheinen ließe.⁵⁸ Tizians *colorire* wirke so wirklichkeitsnah und lebendig, dass seine Kunst mit der Natur gleichzusetzen sei.⁵⁹ Andrea Calmo meinte gar, dass Tizians Farbmalerie, sein »magistero del far parer suso una tela con colori fenti le creature«, so lebensnah wirke, dass den Figuren nur noch fehle, dass sie zu sprechen begännen und nach Essen fragten, und Aretino verglich Jacopo Tintoretts Inkarnate gar mit der Fleischwerdung.⁶⁰

Dolce konnte sich in seiner Stilisierung Tizians als koloristischen *alter deus* auf eine bekannte Stelle des 1537 verfassten und 1542 publizierten *Dialogo d'amore* von Sperone Speroni stützen, der Tizians Kunst einen *miracolo* nennt und dessen magische, verlebendigende Farben mit den Kräutern vergleicht, die den toten Glaukos nach der Legende wieder zum Leben erweckten.⁶¹ Angesichts dessen, dass die Welt ein von der Natur gemaltes Bildnis Gottes sei, schenke Tizian, der die Natur zu verbessern wisse, seinen Bildnissen, die eine Nobilitierung oder gar Auferstehung der dargestellten Person seien, ein gewisses Etwas des Göttlichen, ja Tizians Farben seien eine Art leibliches Paradies.

Tizian scheint den künstlerischen Wettstreit (*paragone*) mit der Natur auf seine Fahne geschrieben zu haben, trägt doch seine 1562 von Battista Pittoni und Dolce veröffentlichte Imprese das Motto *natura potentior ars*, dass also die Kunst mächtiger sei als die Natur.⁶² Die schriftliche *anima* wird durch einen bildlichen *corpo* begleitet: Der *Naturgeschichte* des Plinius folgend zeigt Tizians Imprese eine Bärin, wie sie ihr amorphes (*informis*) Neugeborenes mit der



Zunge zu einem Bären mit Augen, Haaren und Krallen formt (*figurat*).⁶³ Dolces Epigramm ruft Tizian als den Sieger über die Kunst, das Ingenium und die Natur zugleich aus. Die Imprese unterstreicht, dass die künstlerische, durch physische und leibliche Einwirkung auf die Materie vollzogene Formgebung ein Akt der Verlebendigung sei und diese selbst wiederum eigentlich eine Macht der *natura naturans*, der schaffenden Natur.⁶⁴ Die Kunst soll daher die Natur nicht bloß optisch-perspektivisch abbilden, sondern ihre kreativen und bildenden Prinzipien selbst imitieren, damit die als Prozess verstandene Form dem Bildinhalt gerecht wird und diesen zum Leben erweckt.⁶⁵

Colorito statt colori

Die reiche Auswahl an Pigmenten, die in Alvise dalla Scalas Kästchen (Abb. 7) zu sehen ist, kann als eine Verteidigung des Kolorismus gegen jene Kritik verstanden werden, welche seit Aristoteles und Plinius, dann im Sinne des frühneuzeitlichen *disegno*-Paradigmas, an der geistlosen und materiellen Sinnlichkeit vielfarbiger Malerei vorgebracht wurde, der die Wahrheit der monochromen Linie gegenübergestellt wurde: Während Apelles und seine Zeitgenossen in einem Akt des rationalen Farbverzichts bloß vier Farben benutzt haben sollen, scheint Tizian im Gegenteil für die Verwendung von mindestens zehn Pigmenten einzustehen, wie sie im Schaukasten zu erkennen sind.⁶⁶ Antonio Brucioli 1537 wird in seinem naturphilosophischen Dialog über den *arco celeste* Tizian sogar als Regenbogenmaler auftreten lassen.⁶⁷

Allerdings bestehen die Macht, das Ansehen und die Schönheit der Malerei, ganz im Sinne von Leon

Battista Albertis Forderung nach reiner Materialimitation, durch die gemaltes Gold wertvoller wird als echtes Gold, nicht in den Pigmenten als solchen, deren orientalischer Luxus bereits Plinius und Vitruv geißelten, sondern in ihrer künstlerischen Verarbeitung.⁶⁸ Wie Paolo Pino in seinem *Dialogo di pittura* von 1548 unterstreicht und Dolce wiederholen wird, liege echte *vaghezza* (Anmut) nicht in den einzelnen Farben als appliziertem Malmaterial, »per ch'i colori sono ancho belli nelle scatole da se stessi«, denn die Farben seien ja bereits in ihren Schachteln schön, sondern in der Grazie ihrer Vermischung; die Schönheit und Kostbarkeit der reinen Farben blende hingegen nur die Unwissenden.⁶⁹ Der unmittelbare Vergleich der Pigmente im Farbkasten mit ihrer Verwendung im Landschaftsgemälde kann daher als eine Replik der venezianischen Farbmalerie auf den Einwand gelesen werden, diese wirke nur physisch auf die Sinne des Betrachters und nicht auf dessen Intellekt. Darauf antwortet das Bildnis des Farbenhändlers, dass selbstverständlich nicht die materiellen *colori* den Wert der Malerei Tizians ausmachen, sondern des Malers *colorito*, das heißt nicht die Pigmente, sondern ihre gekonnte Verarbeitung und Vermischung.⁷⁰ So wie die Bärenmutter streicht auch der Porträtmaler die formlosen Farbpulver, bis daraus lebendige Ebenbilder entstehen.

Der Spatel auf dem Kasten verweist deutlich auf die Materialität der Pigmente: Farben sind keine Akzidenzien, sondern Substanzen, wird hier postuliert.⁷¹ Tizian legt so die Produktionsbedingungen und Prozesse der Bildentstehung in einer Darstellung der Darstellungsmittel offen. Indem er sozusagen die Schminkdose und den Chemiker ins Bild stellt, verweist er auf die materielle und faktische Authentizität des Bildes, um damit die Transformation der Pigmente in ein scheinbar lebendiges, unsterbliches Porträt als den eigentlichen Akt der Kunst hervorzuheben, der des Lobes würdig ist.⁷² Doch dieser verlangt nach Farben höchster Qualität, wie sie nur Alvise dalla Scala in Venedig liefern konnte.

Alchemie und Naturnachahmung

Nicht nur müssen Farbenhändler, so wie die Maler, die Qualitäten natürlicher und künstlicher Farben bestens kennen, wie Pino hervorhebt, sondern auch umgekehrt müssen Maler die mechanische und chemische Verarbeitung der Grundstoffe und Pigmente, so wie die Farbenhändler, beherrschen.⁷³ Die Alchemie, die die Natur imitiert, verändert und verbessert, verbindet den Farbenhändler mit dem Maler, der Pigmente entweder gebrauchsfertig erwarb, nach-

träglich veredeln oder selbst herstellen musste, auch wenn bereits Cennino Cennini den Weg zum Apotheker (*speciale*) statt der aufwändigen chemischen Experimente empfahl.⁷⁴ Während sie als okkulte Wissenschaft der künstlichen Herstellung von Gold und anderer Panazeen in der Kunst und Kunstdliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts, etwa in Vasaris Viten von Cosimo Rosselli oder Parmigianino, geächtet wurde, gehörte hingegen die alchemistische Praxis der Malerwerkstätten zum technischen Wissen, das auch in die Malerhandbücher des Mittelalters und der Renaissance Eingang fand sowie in Leonardo da Vincis Notizen.⁷⁵ So konnte Giovanni Paolo Lomazzo bei der Beschreibung bestimmter Malmittel von der »alchimia de i pittori venetiani«, das heißt von der Alchemie der venezianischen Maler, sprechen und umgekehrt Pino ironisch den Reichtum, den Zeuxis und Apollodoros mit ihren Gemälden anhäuferten, ein Ergebnis der »vera alchimia della pittura«, der wahren Alchemie der Malerei nennen.⁷⁶ Benedetto Varchi verfasste 1544, nach seinem Aufenthalt im Veneto und kurz vor Abhaltung seiner berühmten Vorlesung über den *paragone*, einen Traktat zur Verteidigung der Alchemie als nützliche Kunst der Naturbeherrschung.⁷⁷

Einerseits extrahiert der Farbenhersteller und Händler organische, anorganische und künstliche Pigmente alchemistisch aus der toten wie der belebten Natur. Er sublimiert, reduziert, entmischt und purifiziert sie dann zu farbigen Pulvern. Die Natur, die wir im Landschaftsausblick sehen, verwandelt er in jene einzelnen Farben, die er in seinem Kasten präsentiert, als ob er die farbigen Elemente aus den Wolken, Bäumen und Felsen abgezogen habe. Andererseits bedient sich der Maler, der eigentlich ein Farbenmischer ist, eben jener verarbeiteten und veredelten Naturstoffe, die im Kasten dargeboten werden, und vermengt die reinen Farben wieder miteinander, um die Natur, sei es eine Landschaft oder einen Menschen, farbig darzustellen und alchemistisch, ja demiurgisch vor unserem Auge auferstehen zu lassen. Die venezianische koloristisch-naturalistische Kunstauffassung präsentiert sich in dieser Hinsicht als eine radikale Alternative zur toskanischen optisch-intellektualistischen *disegno*-Theorie.

Der umgekehrte alchemistische Prozess des Malers schließt den Kreislauf der Elemente auf einer höheren Ebene: Nachdem der Alchemist die Naturstoffe entmischt und veredelt hat, vermischt der Künstler eben jene Pigmente wieder und beseelt sie durch die Schaffung scheinbar lebendiger Darstellungen der Natur – und verwandelt schließlich farbi-

gen Staub lukrativ in Gold. So beschreibt der Humanist Giovanni Aurelio Augurelli in seinem 1515 in Venedig erschienen und Papst Leo X. gewidmeten pseudoalchemistisch-erotischen Traktat *Chrysopo-eia* davon, dass der Maler, hier sein Freund Giulio Campagnola, Landschaften und alles Sichtbare mit jenen Farben darstelle, die der Alchemist der Natur entnehme.⁷⁸ Da die Naturdinge und Lebewesen aus der Mischung farbiger Stoffe entstehen, wie Empe-dokles schreibt, ja nach antiker Vorstellung die Grundfarben den vier Elementen und vier galenischen Säften entsprechen, muss umgekehrt die naturnachahmende Malerei koloristisch sein.⁷⁹ Nur durch die gekonnte Verwendung der besten Substrate der Natur, die auf dem venezianischen Markt zu finden sind, lässt sich die Natur ein zweites Mal durch Metamorphose und Rekombination erschaffen, verbessern und dadurch unsterblich machen. Nur durch Malen mit den Elementen und nach den Prinzipien der Natur kann diese wie lebendig wiedergegeben werden. Im Sonnenuntergang malt Tizian ein dauerhaftes Selbstporträt der Natur beim Malen, als gottähnlicher Schöpfer holt er quasi alchemistisch das wahre Licht aus der dunklen, von Gott durchdrungenen Materie an den Tag. Durch seine Kunst malt und besiegt sich die Natur selbst. Wie Tizians Imprese eigentlich besagt: Kunst und Natur potenzieren einander.

Der Mehrwert, der veredelnde Stein der Weisen dieser alchemistisch-künstlerischen Metamorphose, in der sich *magia naturalis* und *magia artificialis* verschränken, liegt in der geistigen Arbeitsleistung, im Erforschen, Imitieren und Anwenden der an sich künstlerischen Naturprozesse.⁸⁰ Diese künstlerisch-wissenschaftliche Leistung wird durch das Kunstwerk lesbar und nachvollziehbar, indem es im *dimostrar l'arte*, im Kunstbeweis, den Zyklus der Kreation umfasst und modellhaft darstellt: Das sich selbst kommentierende Gemälde versinnbildlicht das naturhafte Denken über die Natur. Die geistige, jedoch visualisierte Leistung des Menschen, hier des Farbenhändlers und des Künstlers zugleich, ist der eigentliche Bildinhalt, der ihnen historische Unsterblichkeit verheißt. Indem der Farbenhändler Alvise »dai colori« sich mit seinen eigenen Farben durch Tizian porträtieren ließ, beteiligte er sich als Auftraggeber, im Sinne eines »fieri fecit«, materiell und prozessual an seiner sozial repräsentativen Selbstveredelung durch Verdoppelung, an der Tizian wesentlich partizipierte. Der Maler hingegen trat den Beweis an, dass die Kunst Arbeit an der Natur ist.

Anmerkungen

Eine gekürzte Version des vorliegenden Beitrags ist 2009 in der Festschrift für Harald Marx erschienen: Weber/Weddigen 2009.

- 1 S. Newton 1988, S. 9 f.
- 2 Weddigen 2006, S. 113, Nr. 190.
- 3 Pietro Maria Guarenti, *Catalogo delli quadri, che sono nel gabinetto di Sua Maestà*, 1750; Handschrift, SKD, Gemäldegalerie Alte Meister, Inventar-Nr. 358 [im Folgenden = Inv. Dresden 1750], fol. 45r, Nr. 645; Riedmatten / Rüfenacht / Weddigen 2004, S. 139, Nr. 645: »Tiziano Vecellio – Ritratto in tela di Pietro Aretino, più di mezza figura al naturale, fù della casa Marcello Nobili Veneti«. Zu Guarenti s. zuletzt Weddigen 2004.
- 4 Inv. Dresden 1750, fol. 45v, Nr. 647 und 646; Riedmatten / Rüfenacht / Weddigen 2004, S. 139; s. Kat. Dresden 2006/07, Bd. 2, S. 556, Gal.-Nr. 249, und S. 228, Gal.-Nr. 1608.
- 5 Vgl. Morelli 1880, S. 66 f.; Michiel 2000, S. 53 f.: »In casa de M. Hieronimo Marcello a. S. Thomado, 1925: [115/53] El ritratto de M. Christoforo Marcello, fratello de M. Hieronimo, arcivescovo de Corfù, fo opera de Titiano«. S. a. Williamson 1903, S. 105; zu Cristoforo Marcello s. Cicogna 1824/53, Bd. 2, S. 70.
- 6 Matthias Oesterreich, *Inventarium von der königlichen Bildergalerie zu Dresden, gefertigt Mens: Julij & August: 1754*; Handschrift: SKD, Gemäldegalerie Alte Meister, Inventar-Nr. 359 [im Folgenden = Inv. Dresden 1754], fol. 27r, Nr. I 346: »Tiziano Vecellio. Portrait Petri Aretini, welcher in der linken Hand einen Zweig hält, Knie-Stück auf Leinen«.
- 7 Kat. Dresden 1765, S. 235 f., Nr. 356: »Portrait de Pierre Aretin, la tête nue & portant moustache, vêtu de noir, une branche de palmier à la main, figure jusqu'aux genoux«. Kat. Dresden 1771, S. 208, Nr. 356. Vgl. Lehninger 1782, Galerie Intérieure, Nr. 356: »Portrait de Pierre Aretin, la tête nue & portant moustache, vêtu de noir, une branche de palmier à la main; figure jusqu'aux genoux. Vasari prétend que ce portrait n'étoit pas aussi beau qu'un autre de la main du Titien, que l'Aretin envoya en présent à Cosme de Medicis«.
- 8 S. Kat. Potsdam 1764, S. 7 f., Nr. 8. Vgl. Bartoscheck/Hüneke 1996, S. 213 f., hier S. 224, Nr. 43: Bergers Stich.
- 9 Kat. Dresden 1817, S. 253, Nr. 166: »Bildnis des Dichters Petrus Aretinus. Er ist schwarz gekleidet; in seiner linken Hand hält er einen Palmzweig. Links unten im Bilde steht MDLXI. Inm. Petrus Aretinus, aetatis sua XXXXVI. – Titianus Pictor et Aequus Caesaris. Kniestück.«
- 10 Kat. Dresden 1826, S. 216, Nr. 168; Radierung, 19,8 × 25 cm, SKD, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. A 131532.
- 11 Die Bildnisse von links nach rechts: Gal.-Nr. 249, 281, 236, 172, 173, 170.
- 12 Vgl. Walther 1981; Weber 1998; Weber 1998a; Weber 2000; Brink/Henning 2005.
- 13 Kat. Dresden 1835, S. 17, Nr. 55.
- 14 Kat. Dresden 1856, S. 112: »Bildnis des Dichters Pietro Aretino. (?)«. Lindau 1856, S. 52: »6) die Halbfigur (angeblich) des eben so berühmten als zügellosen Dichters Pietro Aretino (1492 – 1556): (Stich von W. Hollar und Berger)«. Quandt 1856, S. 27 f.: »Unter den Portraits, die wir im Museum mit Tizian's Namen bezeichnet finden, ist dies das Merkwürdigste«. »Jum. [sic] Petrus Aretinus aetatis suae XXXXVI«. »Es ist dies Bild anderen Bildnissen dieses berühmten Mannes jedoch nicht ähnlich, und der Palmenzweig, welcher hier Aretin in die Hand gegeben, kein passendes Attribut, weder für den lasciven Dichter, noch für den gefürchteten Satyrker. Auch dürfte wohl gezwweifelt werden, ob die Aufschrift ächt sey.«

- 15 Schäfer 1860, Bd. 1, S. 46 f., Nr. 208: »Der in den Händen des wegen seiner sittenlosen Dialoge und Sonnete sogar verfolgten Dichters ruhende Palmenzweig ist ebenso von ihm selbst bestellt, als die auf ihn geschlagene Denkmünze, deren Revers ihn auf dem Throne sitzend und Geschenke von Fürsten und Gesandten empfangend darstellt [...], und harmonirt ganz zu dem sich selbst beigelegten Namen ›il Divo Aretino‹.« Verweist auf Reproduktionen von Wenzel Hollar, Giovanni Giacomo Caraglio, Daniel Berger und Cornelis van Dalen.
- 16 Vgl. Kat. Dresden 1867, S. 121, Nr. 228: »Bildniß eines Unbekannten, mit einem Palmzweig in der Hand. [...] Bez. MDLXI. (ächt) inm. petrus aretius aetatis sva (sic) XXXVI. (unächt); weiter unten mit derselben Schrift, wie die Jahreszahl: TITIANVS PICTOR ET AEQVES (sic) caesaris. (ächt.) (Aretin, 1492 geb., starb schon 1556).«
- 17 Crowe / Cavalcaselle 1877, Bd. 2, S. 695: »Die ursprüngliche Schönheit des Bildes hat namentlich zu dem Versuche gereizt, die dargestellte Persönlichkeit zu benamen. Dies war durch folgende Inschrift bewerkstelligt worden: ›mdlxi//inm. petrvs aretinvs//ætatis sva (sic) xxxvi//titianvs pictor et//æqves cæsaris.‹ Da die Physiognomie augenscheinlich nicht die Aretin's und die Inschrift sichtlich gefälscht war, so wurde die Stelle neuerdings gereinigt und dabei kam ein anderer Wortlaut zum Vorschein, nämlich: ›mdlxi//anno .. i. apy.. a. natvs//ætatis svae xlvii//titianvs pictor et//æqves cæsaris.‹«
- 18 Inv. Dresden 1754, fol. 35v, Nr. I 462. Kat. Dresden 1908, S. 107, Gal.-Nr. 219: unbestimmter venezianischer Meister, *Männliches Bildnis*, »von späterer Hand auf der Rückseite unrichtig als Bildnis des Pietro Aretino bez.« Vgl. Bode 1879, S. 198: »das Portrait des Aretin von Paris Bordone«; Kat. Dresden 2006/07, Bd. 2, S. 131, Gal.-Nr. 219.
- 19 So schon Hübner (Kat. Dresden 1867, S. 121, Nr. 228).
- 20 Morelli 1880, S. 203: »Den späten Jahren Titian's gehört das männliche Bildniß, No. 228, zu. Hinter dem Manne sieht man auf dem Gesims eines Fensters eine Farbenschachtel; vom Jahre 1561.« Vgl. Gronau 1900, S. 192 f.: »Farbkasten und Spachtel«.
- 21 Vgl. hingegen Fehrenbach 2005, S. 4 f.
- 22 Tscheuschner 1901, S. 292 f.
- 23 Stafski 1956, Abb. 12; Hein / Koning 1969; Schwarz / Romano 1981, Abb. 157; Hein / Müller-Jahncke 1993, S. 62 f.
- 24 Ausst.-Kat. Rom 1998, Kat.-Nr. D 21, Abb. S. 280: Giovanni Battista Tinti, *Madonna mit Kosmas und Damian*, Medizinkasten mit Spachteln; Reznicek 1961, Bd. 1, Nr. K 162.
- 25 Pallucchini / Rossi 1982, Bd. 1, S. 206 f., Nr. 358, u. Bd. 2, Abb. 466.
- 26 Crowe / Cavalcaselle 1877, Bd. 2, S. 695.
- 27 Vgl. Polleross 1988.
- 28 Ebert 1963, S. 45 (verbrannt); Kat. Dresden 2006/07, Bd. 2, S. 748, Gal.-Nr. 162.
- 29 Tscheuschner 1901, S. 293.
- 30 So noch Fehrenbach 2003, S. 166 f., Anm. 78, u. Fehrenbach 2005, S. 4 f.
- 31 Cook 1905, S. 451 f. Die Identifikation ginge auf eine Beobachtung von James Kerr-Lawson (1862–1939) zurück; die Inschrift laute: »mdlxi/anno.....natvs/aetatis suae xlvii./titianvs pictor et/aeques caesaris.«
- 32 Kat. Dresden 1908, S. 90, Nr. 172: »mdlxi/anno.....natvs./aetatis svae xlvii./titianvs pictor et/aeques caesaris.« Vgl. Posse 1929, S. 88, Nr. 172; Tietze 1936, S. 250, Abb. 246; Hetzer 1945, S. 449; Jacopo Palma; Dell'Acqua 1955, S. 130, Abb. 167; Valcanover 1960, Bd. 2, S. 45, Abb. 96. Pallucchini 1969, S. 172 u. S. 311, Nr. 457; Ausst.-Kat. Washington / New York / San Francisco 1978/79, S. 210 f., Nr. 516; Pedrocco 2000, S. 266, Nr. 226.
- 33 Wethey 1971, Bd. 2, S. 120, Nr. 69; Ausst.-Kat. London 1983, S. 228 f., Nr. 129. Vgl. Dorothee Westphal 1932 in Thieme / Becker 1907/50, Bd. 26, S. 171 f.: »Eine gewisse Ähnlichkeit des von Tizian Porträtierten in Dresden mit dem vermeintlichen Selbstporträt Palmas auf der Königin von Saba in Venedig [...] ist nicht zu verkennen.« Allerdings keine Ähnlichkeit verzeichnet Westphal 1931, Abb. 68. Mason 2007, S. 79 f., vermutet einen Farbenhändler, wobei wiederum die Identifikation Antonio Palmas in Abb. 4 ungesichert ist. Neutral als »Mann mit einer Palme« in Ausst.-Kat. Paris 1993, S. 614 f., Nr. 254; Ausst.-Kat. Berlin 2002/03, S. 42, Nr. 3; Ausst.-Kat. Hamburg 2002, Kat.-Nr. 15; Kat. Dresden 2006/07, Bd. 1, S. 225, Bd. 2, S. 541, Gal.-Nr. 172.
- 34 Vgl. Ivanoff 1979; Philo Rylands in Turner 1996, Bd. 23, S. 877.
- 35 Wir danken Gabriele Köster für ihre Überprüfung des Amtes (Faksimile vom 25. März 1999) mit Verweis auf: Venedig, Archivio di Stato, Avogaria di Comun, *busta* 361, Nr. 63, Zeuge bei der Prüfung der *cittadinanza* des Pietro Perazzo am 25. Januar 1572, »Victor garbignanus doctor advocatus«. Grundlegend Köster 2008, Kap. 1; zur Kleiderordnung s. ebd., S. 82.
- 36 S. Köster 2008, S. 520 f., Nr. 1070.
- 37 Massimi 1995, S. 155. 1561 ist »Alvise da la Scala dai Colori« in den Registern der Scuola Grande di San Rocco als *degano di mezz'anno* verzeichnet. Wir danken Francesca Sardi für die Recherche (E-Mail vom 29. September 2003), die wir fortgeführt haben: Venedig, Archivio dell'Arciconfraternita della Scuola Grande di San Rocco, *Libro de le banche e li XII agionti*, 1480–1577, *registro* 1, *busta* 1, *anno* 1561, *degni di mezz'anno*. Ebd., *Registro delle parti*, 1542–1577, *busta* 2, fol. 213r, 24. August 1560: *ballottaggio*, *Alvise dalla Scala* wird »guardian de mezano«. Alvise dalla Scala wird auf den folgenden fol. mehrmals genannt. Vgl. Krischel 2002, S. 98.
- 38 Amtsstufen bei Massimi 1995, S. 7 f.
- 39 Wir danken Benjamin Paul für diesen Hinweis (E-Mail vom 7. März 2003), dem wir nachgegangen sind: Venedig, Archivio di Stato, Archivio Notarile, *testamenti*, *notaio* Marcantonio Cavanis, *busta* 193, *fascicolo* 28 (»Alvise dalla Scalla«, nennt »casa mia a S. Zulian«). Ebd., *fascicolo* 300 (»Dominigo Gradignan dalla Scalla«, 29. Juli 1587, nennt Angelo seinen Bruder, eine Margherita seine Mutter und »casa mia a S. Cassan«). Ebd., *notaio* Galeazzo Secco, *busta* 1194, *fascicolo* 5, fol. 41r (Margherita, 20. Juni 1597, *protocollo quintus*, »in giesia di frari da tre messe alla settimana da esser celebrata nella cappella, dove è sta seppulto el ditto q. m.co mio marido«, 29. Juli 1587, Alvise als lebend) und ebd., *busta* 1192, *fascicolo* 507 (dieselbe bettlägerig, 1. September 1589, nennt »archa nostra nella chiesa di frari«, alles an Angelo Gradignano vermacht). Die Familie Gradignan könnte mit jener von »ser Dominici q. ser Gabrielis de Gardignano a colloribus« verwandt sein: Matthew 2002, S. 682.
- 40 Massimi 1997, S. 151: Beschluss des *guardian grande* Marco Balbiani 19. Februar 1574 (1573 *more veneto*), »per memoria delle fatiche fatte per essi magnifici guardiani et avicarii, et per non mostrar delle opere sue total oblivione, per una volta tantum la dominica delle palme per il magnifico guardian che succede nel governo della scuola nostra sii mandato in segno de amorevolezza a nome di essa scuola nostra a donar una palma al magnifico guardian et avicario che sarà uscito quell'anno [...], perché resti di ogni buon exempio alli magnifici successori.« Wir danken Gabriele Köster für diesen Hinweis.
- 41 Herbert Siebenhünens Vorschlag, der Palmwedel könnte ein Mitglied einer Bruderschaft vom Heiligen Lande und daher ein Palästina-pilger kennzeichnen, ist kultur-geografisch auszuschließen. S. dazu Angelo Walther in Ausst.-Kat. Essen 1986, Kat.-Nr. 456. Der Palmwedel könnte auch nach Einführung dieser Auszeichnung hinzugefügt worden sein, er ist allerdings mit Braun hinterlegt.

- 42 Krischel 2002; Matthew 2002; Matthew 2003; vgl. Lazzarini 1987; DeLancey 2003. Wir danken Roland Krischel für die Einsicht in zwei neue Aufsätze, die kurz vor dem Erscheinen sind: »Venetian pigment trade in the sixteenth century«, in: *Colors between two worlds*. The Codice fiorentino of Bernardino de Sahagún und »The inventory of the Venetian *vendecolori* Jacopo de' Benedetti. The non-pigment materials«, in: *Trade in artists' materials. Markets and commerce in Europe to 1700*, hg. v. Jo Kirby, Susie Nash und Joanna Cannon.
- 43 Pullan 1971.
- 44 Vgl. Kleinschmidt 1977.
- 45 Castiglione 1528, Bd. 1, S. 134 (Buch 2, 5.10).
- 46 Hills 1999, S. 186 f.
- 47 Massimi 1995, S. 14.
- 48 Köster 2008, S. 236 f., bes. 250.
- 49 Mancini 2007, S. 90, Nr. 6: 29. Mai 1572, Bericht von Diego Guzmán de Silva, »Relación del gasto que se ha hecho en las colores infrascripta que se han comprado en Venecia de Luis de la Scala vezino della, y escogidas por Horatio Vecelli pintor hijo del Ticiano.« Ebd., S. 91, Nr. 6: »Yo Luis de la Scala mercader vezino de esta ciudad de Venecia confieso aver recebido del muy ilustre señor Diego de Guzman de Silva embaxador en esta Republica de Venecia ciento y cinquenta y siete escudos de oro in oro [...]. Io, Alvixe della Scala afermo de mi mano e aprovo quanto è supra. Io Horatio Vecellio pintor ho eletto et cernito li sudetti colori et fatto il prezzo come pare per la soprascritta relatione, il quale è, il migliore, il più giusto et conveniente, chè in questo tempo si ha potuto trovare in questa città.«
- 50 Aretino 1546, fol. 47 r–v; vgl. Rosen 2001, S. 111.
- 51 Vgl. Fehrenbach 2005, S. 166 f., Anm. 78. Fehrenbach 2005, S. 4 f.: Hier wird das Fenster als Palette gedeutet, weil davon ausgegangen wird, dass es sich um das Bildnis eines Malers (Francesco Vecellio oder Antonio Palma) handle. Vgl. die nach Spanien gelieferten Farben: Rico 2000. Zuerst im Fenster scheint der dunkle Himmel das Pentiment eines Fensterrahmens oder eine Beschädigung zu verdecken.
- 52 Zur Spiegelung dieser Topik in der Poesie vgl. Bott 1976; Weber 1991.
- 53 Vgl. Weber 1991, S. 150 f.
- 54 S. Rosen 2001, S. 333 f.
- 55 Zur Lebendigkeit s. Jacobs 2005.
- 56 Vasari 1550, Bd. 3, S. 581: »Costui da vivendo vita alle figure che e' fa vive, come darà & vivo & morto fama & alla sua Venezia, & alla nostra terza maniera.«
- 57 S. Rosen 2001, S. 422 f.; Fehrenbach 2003 a; Fehrenbach 2005, S. 166 f., Anm. 78; Jacobs 2005, S. 176 f.
- 58 Dolce 1557, fol. 11 r: »Dico adunque la pittura, brevemente parlando, non essere altro, che imitatione della natura: e colui, che piu nelle sue opere le si avvicina, è piu perfetto maestro.« Ebd., fol. 38 v–39 r.: »E certo il colorito è di tanta importanza e forza, che quando il pittore va imitando l bene le tinte e la morbidezza delle carni, e la proprietà di qualunque cosa, fa parer le sue pitture vive, e tali, che lor non manchino altro, che'l fiato.« Zum *colore* s. Freedberg 1979/80, Bd. 2, S. 309 f.; Poirier 1991; Puttfarken 1991.
- 59 Dolce 1557, fol. 5 v u. 54 v.
- 60 Calmo 1888, S. 126, undat. Brief an Moscardina d'i Gazanti. Krischel 1991, S. 99. Wir danken Roland Krischel für diese Hinweise.
- 61 Pozzi 1978, Bd. 1, S. 547: »Tiziano non è dipintore e non è arte la virtù sua ma miracolo; e ho opinione che i suoi colori sieno composti di quella erba meravigliosa, la quale, gustata da Glauco, d'uomo in dio lo trasformò.« S. dazu Pardo 1993, S. 58; vgl. Fehrenbach 2005, S. 4 f.: »erstaunlich direkte Demonstration der beiden bei Speroni genannten Wirkintentionen«, nämlich »die ›Sanktifikation‹ des Dargestellten und die Belebung der Figur und Umgebung; eine Vitalität, die in Analogie zum Mythos auf der rätselhaften Belebung zuvor ›ruhender‹ Farben beruht«; dies unter Voraussetzung der Identifikation des Porträtierten als Heiligen. Vgl. Jacobs 2005, S. 185 f.
- 62 Pittoni / Dolce 1568, S. 45; vgl. Pardo 1993; Bohde 2002, S. 316 f.; Garrad 2003.
- 63 Plinius [1975/94], Buch 8, Kap. 54, Abs. 126: »Hi sunt candida informisque caro, paulo muribus maior, sine oculis, sine pilo; unguis tantum prominent. Hanc lambendo paulatim figurant.« Vgl. Henkel / Schöne 1996, S. 441 f.
- 64 Suthor 2004, S. 15 f.
- 65 Vgl. Rosand 1988.
- 66 Plinius [1975/94], Buch 35, Kap. 31, Abs. 50. Aristoteles, *Poetik*, 1450 a–b, übers. v. Alfred Gudemann: »Wollte nämlich jemand eine Tafel mit den herrlichsten Farben aufs Geratewohl bestreichen, so würde er nicht ein gleiches Wohlgefallen hervorrufen, als wenn er nur eine (monochrome) Zeichnung grau in grau geben würde.« Tizians Kolorismus wird daher gerade nicht mit der Vierfarbenlehre des Apelles in Verbindung gebracht: vgl. hingegen Gage 1993, S. 34.
- 67 Antonio Brucioli, Dialog 19, *Arco celeste*, in: *Dialogi della naturale philosophia, libro terzo*, Venedig, Bartholomeo Zanetti da Brescia, 1537. Hinweis bei Gage 1993, S. 95.
- 68 Alberti 2002, S. 102 f., 146–149
- 69 Pino 1548, fol. 18 r; s. Gage 1992, S. 137.
- 70 Vgl. Bohde 2002, S. 316 f.
- 71 Vgl. Rosen 2001, S. 422–433.
- 72 Vgl. Pichler 1999.
- 73 Pino 1548, fol. 17 v.
- 74 Cennini 1859, S. 26: »se ti vorrai affaticare, ne troverai assai ricette, e specialmente pigliando amistà di frati. Ma io ti consiglio, non perda tempo nelle molte svariazioni di pratiche, pigli pur di quel che truovi da' speciali per lo tuo denaro.«
- 75 S. Merrifield 1849; Roosen-Runge 1970; Gage 1992, S. 139–152; Fuchs / Oltrogge 1996. S. z. B. positiv konnotiert bei Vasari 1550, Bd. 1, S. 83; negativ ebd., Bd. 2, S. 457 und Bd. 3, S. 850 f. Vgl. Lennep 1985, S. 285 f.; DaCosta Kaufmann 1997; Elkins 1999; Cole 2002; Principe / DeWitt 2002; Wamberg 2006. Zu Parmigianino s. Ausst.-Kat. Casalmaggiore 2003. Eine positive Darstellung des Farbenhändlers: Job Berckheyde, *Der Farbenhändler*, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv. 988. Eine Identifikation des Malers mit dem Alchemisten: Luca Giordano, *Selbstbildnis*, Mailand, Pinacoteca di Brera, Inv. 589, in Ausst.-Kat. Casalmaggiore 2003, S. 122, Nr. III.04.
- 76 Lomazzo 1584, Bd. 1, S. 191; Pino 1548, fol. 22 r.
- 77 S. Varchi 1827; Mendelsohn 1982, S. 22 f.
- 78 Augurelli 1515, 3. Buch, unpag; Augurelli 1716, S. 83. Hinweis bei Gage 1993, S. 149.
- 79 Empedokles, *Über die Natur*, in Diels 1903, S. 202 f., Nr. 71. Vgl. Farbtheorien bei Barash 1978; Hall 1992.
- 80 Zum Künstler als Magier s. Kris / Kurz 1934, Kap. 2. Zu Alchemie und Kunstwissenschaft s. Gabriele 1997.